

Die beiden Bände enthalten die wichtigsten Beiträge des 5. Internationalen Kongresses der Society for Emblem Studies (München 1999). Unter dem Tagungstitel „Polyvalenz und Multifunktionalität in der Emblematik“ widmeten sich die einzelnen Sektionen folgenden Bereichen: Emblemtheorie, Regionale Emblematik, Emblemata physica, Emblemata academica, Emblemata politica, Emblemata sacra, Emblemata moralia, Angewandte Emblematik.

These two volumes contain the most important contributions of the 5th international congress of the Society for Emblem Studies (Munich 1999). Under the title „Multivalence and Multifunctionality in Emblems“ the single sections deal with the following fields: The theory of the emblem, Regional emblematics, Emblemata physica, Emblemata academica, Emblemata politica, Emblemata sacra, Emblemata moralia, Applied emblematics.

Wolfgang Harms, Jahrgang 1936, ist seit 1979 Professor für Deutsche Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit an der Universität München. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der mittelalterlichen und frühneuzeitlichen deutschen Literatur einschließlich ihrer Affinitäten zur Kunst-, Kultur- und Wissenschaftsgeschichte.

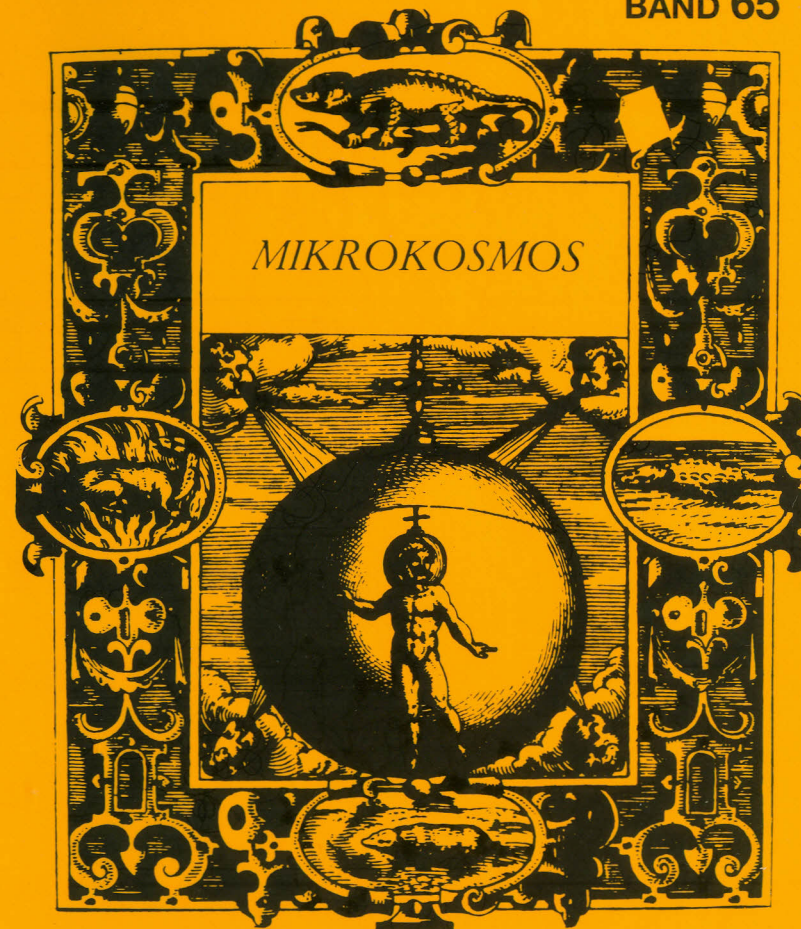
Dietmar Peil, Jahrgang 1943, ist seit 1982 Professor für Deutsche Philologie an der Universität München. Seine Forschungsschwerpunkte liegen im Bereich der Deutschen Literatur des Mittelalters und der frühen Neuzeit sowie in der Metaphorologie und in der Emblematik.

Michael Waltenberger, Jahrgang 1967, ist seit 1998 als wissenschaftlicher Assistent am Institut für Deutsche Philologie der Universität München tätig. Seine Forschungsschwerpunkte liegen vor allem in der erzählenden Literatur des Mittelalters und der Frühen Neuzeit und Relationen zwischen literarischen und außerliterarischen Diskursen.

MIKROKOSMOS

BEITRÄGE ZUR LITERATURWISSENSCHAFT UND BEDEUTUNGSFORSCHUNG

BAND 65



Wolfgang Harms/Dietmar Peil
(Hrsg.)

**Polyvalenz und Multifunktionalität
der Emblematik**

PETER LANG

der Prosatext ist einer sinnstiftenden und kohärenten Semiose gegenüber gleichgültig. Das emblematische Verfahren, das die Kupferstiche imitieren, wird offenbar nur als Etikett gebraucht, um die Korrelation von Perle und Kaufmannschaft zu plausibilisieren.

2. Partizipation statt *Significatio*: Die Korrelation scheint primär der Partizipation zu dienen. Indem die Kaufmannschaft penetrant in die Nähe der Perle gerückt wird, kann die Kaufmannschaft am Glanz und an der Geltung der Perle teilhaben. Die höfische Lust an den Perlen soll in eine positive Stimmung für die Kaufmannschaft transformiert werden. Auch die Beziehung zwischen weltlicher und geistlicher Kaufmannschaft ist zwar semiotischer Art, doch entscheidend ist die Partizipation (in umgekehrter Richtung): Die weltliche Kaufmannschaft partizipiert an der Geltung der geistlichen Kaufmannschaft, insofern sie ihr Signifikant ist.

3. Komplexitätsreduktion und Polyvalenz: Die monovalente Basisrelation von Perle und Kaufmannschaft ist eine Komplexitätsreduktion, die erforderlich wird, um die sich ausdifferenzierenden Diskurse zu reintegrieren. Zugleich ermöglicht diese Reduktion, die verschiedenen Facetten der Perle wie der Kaufmannschaft durch syntagmatische Expansionen durchzuspielen, und so eine Dichte der Bilder zu erzeugen, die rhetorisch-ornamental das Lob der Kaufmannschaft befördert.

4. Interdiskursivität: Über die verschiedenen Anschlußstellen sowohl der Bildspender Perle, Perlenfischerei, Perlenhandel als auch der mannigfachen Formen der Kaufmannschaft gelingt es dem Emblembuch, als Schmelztigel mehrerer Diskurse zu fungieren: Biblische, theologisch-gelehrte, naturkundliche, medizinische, merkantile, politische und höfische Diskurse werden im pseudo-emblematischen Perlen-Kaufmannschaft-Raster eingeführt und integriert.

Éva Knapp / Gábor Tüskés (Budapest)

Rhetorisches Konzept und ikonographisches Programm des Freskenzyklus in der Prunkstiege des Raaber Jesuitenkollegs¹

Den frühesten Zyklus barocker Marienfresken im heutigen Ungarn bietet das Treppenhaus des Jesuitenkollegs in Raab (Győr). Die 1697 von unbekannten, vermutlich italienischen Meistern gemalte Freskenserie fand ihren Platz im Haupttreppenhaus des Südwestflügels zwischen dem ersten und zweiten Stock.² Der Freskenzyklus befindet sich am Tonnengewölbe und an den Seitenwänden von zwei, durch eine Wand getrennten, geraden Treppenläufen mit Richtungsänderung von 180°, sowie an der Decke und den Wänden des Treppenpodestes. Die Grundkonzeption der Serie wird gebildet von einem raffinierten System figuraler Darstellungen, symbolischer, allegorischer und emblematischer Motive, typologischer Bezüge, Querverweise und Inschriften. Unterstützt wird die Anordnung und räumliche Verteilung der Bilder durch die Form der Treppe, die architektonische Raumlagerung und die Stuckrahmung der Bildfelder.

Die Reihenfolge der Fresken entlang der beiden Treppenläufe wird von je drei parallel angeordneten Bildzonen gebildet. Die unmittelbar auf Maria hinweisen, zumeist figural gestalteten sechs zentralen Darstellungen am Gewölbe werden beidseitig von je einer symbolischen Darstellung an den Seitenwänden begleitet. Einen anderen Typ von Dreieranordnung bilden die ebenfalls symbolischen Deckenbilder des Treppenpodestes. Diese Anordnung bezeugt den Einfluß eines der ersten und in späteren Zeiten bestimmend gewordenen Musters der Anwendung von Marienemblematis in der bildenden Kunst, und zwar das De-

¹ Für kritische Bemerkungen zur Erstfassung sind wir Frau Dr. Cornelia Kemp, München, dankbar. Für die sprachlich-stilistische Korrektur des Textes danken wir Professor Klaus Schreiner, Bielefeld, und den Herausgebern dieses Bandes. Die in Klammern gesetzten Nummern im Haupttext und in den Anmerkungen beziehen sich auf die Numerierung der Darstellungen im Anhang und in Abb. 1.

² Zsuzsanna Wierdl, «A győri bencés rendház lépcsőházi freskósorozatának feltárása, restaurálása». In: *Műtárgyvédelem* 23 (1994), S. 95–102; Géza Galavics, «A barokk művészet kezdetei Győrben». In: *Ars Hungarica* 1 (1973), S. 97–126; Tamás Sajó, «Emblematic Fresco Decoration of the Győr (Hungary) Jesuit School's Stairway». In: *Fourth International Emblem Conference, Leuven, 18–23. August 1996. Abstracts*. Leuven 1996, S. 145.

korationsschema der *Sala del Tesoro* in Loreto. Die erzählenden Hauptbilder und die Emblempaare erläutern sich gegenseitig, das heißt, die zentrale Bilderserie gibt die Grundrichtung des Verständnisses der emblematischen Seitenbilder an. Die Embleme sind also sowohl exegetisch auf das Hauptbild wie auch untereinander als Emblemprogramm auf ein einheitliches Hauptthema bezogen. Die einzelnen Darstellungs- und Bedeutungsebenen gliedern sich hierarchisch und verbinden sich mehrfach miteinander.³ Die Gliederung wird zum Teil in den *inscriptiones* deutlich, die für die sechs Deckenbilder und für das erste Bildpaar an den Seitenwänden durchgängig auf das *Salve Regina* zurückgreifen und, in entsprechender Reihenfolge gelesen, dessen Text ergeben.

Die künstlerische Bedeutung des Zyklus liegt nicht nur in den Fresken, sondern auch in der dekorativen Stuckrahmung. Diese verbindet das komplizierte Programm zu einer visuellen Einheit von eindrucksvoller Wirkung. Die Bilderserie faßt die verschiedenen Kunstgattungen sowie bildlichen und sprachlichen Elemente so zu einer Einheit zusammen, daß die einzelnen Darstellungen als Teile einer umfassenden Sinnkomposition erscheinen.

Inhaltlich fällt schon auf den ersten Blick die mariologische Prägung des Programmes auf. Mit den bekannten Bildtypen, historischen Themen und narrativen Sequenzen der Marienikonographie verknüpfen sich die Bildlichkeit des *Hohenliedes*, der *Lauretanischen Litanei* und anderer Mariengebete sowie weitere allgemein bekannte und weniger übliche *tituli*, Metaphern und Symbole Mariens. All diese werden durch zeitgenössische Bildverweise, desgleichen durch Darstellungen historischer Personen und durch Inschriften ergänzt.

Die wichtigsten Elemente der Serie sind die auf Marias alttestamentliche Vorbilder hinweisenden typologischen Bezüge sowie die verschiedenen allegorischen Deutungs- und Argumentationstechniken (*allegatio*, *allusio*, *anominatio* und andere), die mit Vorliebe bei der Ausschmückung repräsentativer halbsakraler Räume angewendet wurden.⁴ Ein weiteres Charakteristikum ist das völlige Fehlen von abstrakten Konstruktionen ohne Inschrift aus reinen Symbolen und Zei-

³ Vgl. Heckscher / Wirth 1967, Sp. 199–203; Comelia Kemp, *Angewandte Emblematik in süd-deutschen Barockkirchen*. München – Berlin 1981, S. 49; dies., Art. «Emblem». In: Remigius Bäumer / Leo Scheffczyk (Hgg.), *Marienlexikon*. Bd. 2. St. Ottilien 1989, S. 331–334.

⁴ Vgl. Georg Kauffmann, *Zum Verhältnis von Text und Bild in der Renaissance*. Opladen 1980; Frank Büttner, «Rhetorik und barocke Deckenmalerei. Überlegungen am Beispiel der Fresken Johann Zicks in Bruchsal». In: *Zeitschrift des deutschen Vereins für Kunstwissenschaft* 43 (1989), S. 49–72; ders., «Argumentatio» in Bildern der Reformationszeit. Ein Beitrag zur Bestimmung argumentativer Strukturen in der Bildkunst». In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte* 57 (1994), S. 23–44; Volker Kapp (Hg.), *Die Sprache der Zeichen und Bilder. Rhetorik und non-verbale Kommunikation in der frühen Neuzeit*. Marburg 1990.

chen. Das einen Jesuitenprofessor und seinen Schüler zusammen mit dem Hl. Ignatius von Loyola darstellende Stuckbild an der Stirnwand des Gewölbes (1)⁵ und die Jesuitenmotive der Fresken an den Wänden des Treppenpodestes weisen darauf hin, daß das Bildprogramm neben dem Mariengedanken auf der Lehre des Hl. Ignatius beruht. Das christologische Thema erscheint nur am Rande (19).

Marianische Emblemprogramme wurden zumeist bei der Ausschmückung von Kirchen, Kapellen und Kongregationssälen verwendet. Auch wenn die Deckenbilder in Treppenhäusern beliebte Orte der Häufung von Allegorien und Symbolen waren, ist doch die Anwendung der Marienemblematis in einem Treppenhaus relativ selten; die wenigen Parallelen stammen ebenfalls aus Jesuitenkollegien (zum Beispiel Graz, Judenburg).⁶

Ein Teil der Fresken faßt mehrere, auch selbständig zu interpretierende Bildmotive zusammen, die fallweise als geschlossene Bildeinheiten, aber auch gesondert zu deuten sind (5, 8). Anderswo passen sich die Szenen so einander an, daß die Motive auch an sich weitere Bedeutungen tragen (6, 12, 16).

Auf einigen Bildern finden sich Texte aus verschiedenen Quellen. Neben vier Marienantiphonen – *Regina coeli* (15), *Salve Regina* (2–5, 8, 20–22), *Sub tuum praesidium* (11), *Ave Maria* (14) – stammen die meisten Inschriften, insgesamt vierzehn, aus der Bibel. Eine weitere Aufschrift (23) stammt aus der *Lauretanischen Litanei*, eine andere (19) aus dem *Te Deum*. Auf den Bildern 25 und 28 findet sich je eine Zeile aus dem Marienhymnus *Ave maris stella*. Unter den Inschriften fehlt auch der Wahlspruch des Jesuitenordens nicht, der auf Bild 19 im offenen Buch in der Hand des Hl. Ignatius zu lesen ist. Auf die Quelle der Inschriften wird nur ein einziges Mal hingewiesen, dort nämlich, wo es für die Herstellung des Chronostichons erforderlich war (21; Abb. 1).

Für die Verbindung von Bild und Text ist typisch, daß sich der überwiegende Anteil der Bildmotive und Texte nur gemeinsam richtig interpretieren läßt. Die Inschrift erklärt oft nicht nur, sondern deutet das Bild auch. Das gilt besonders für jene Darstellungen, in denen die Gestalt Mariens erscheint (2, 3, 4, 11, 22). Anderswo ist die Beziehung komplexer, und es macht Schwierigkeiten, direkt von Maria her zu interpretieren. Dazu gehören vor allem Kompositionen, die neben den Objekten mit symbolischer Bedeutung auch menschliche Figuren darstellen. Jakobs Traum von der Himmelsleiter (10; Abb. 2) beispielsweise ist nach der traditionellen typologischen Interpretation das Vorbild der Menschwerdung beziehungsweise der Himmelfahrt Christi. Die Inschrift weist dagegen

⁵ Eingeklammerte Ziffern im Haupttext geben im folgenden die Bildnummern der Übersicht in unserem Anhang und zugleich die jeweiligen Positionen im Lageplan an.

⁶ Grete Lesky, *Die Marienemblemata der Prunkstiege im Grazer Priesterhaus*. [Graz 1970].

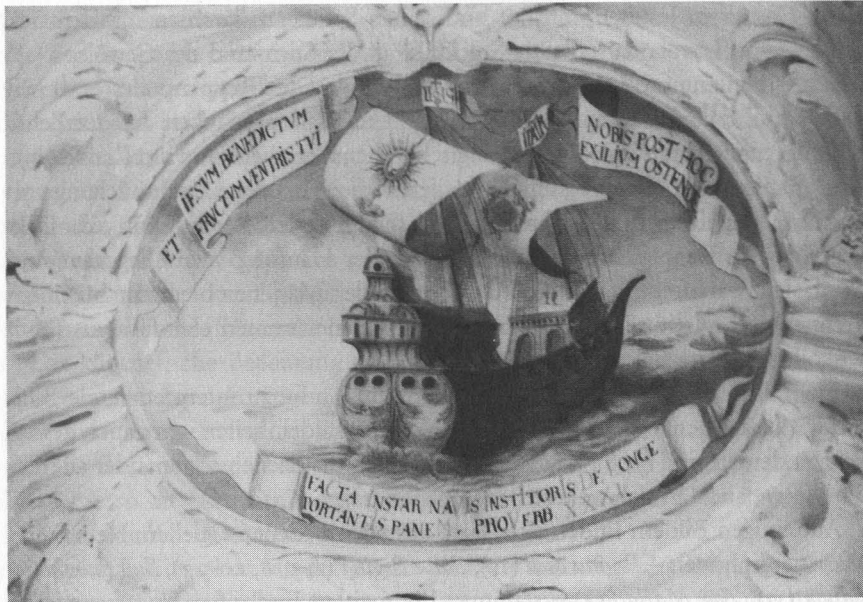


Abb. 1 und 2: Prunkstiege des Jesuitenkollegs in Raab (Győr) 1697, Nr. 21 und 10
(Foto Gábor Tüskés)

auf die *sponsa Dei* Maria sowie darauf hin, daß die Leiter auch den Weg des Menschen zur ewigen Seligkeit symbolisieren kann (*scala del paradiso*). Auf den ersten Blick ist also nicht zu entscheiden, welches von diesen das entscheidende Motiv ist, das zum richtigen Verständnis verhilft. Die dritte Möglichkeit des Verhältnisses von Bild und Text liegt dann vor, wenn die Fresken zusammen mit den ihnen zugeordneten Texten an sich nur schwer zu interpretieren sind, weil der Schlüssel zum Verständnis im Ganzen der Serie liegt und im Wissen außerhalb des gegebenen Anschauungsmaterials wurzelt. Dies trifft besonders auf jene Kompositionen zu, die ausschließlich Gegenstände mit symbolischer Bedeutung darstellen (zum Beispiel 24 und 27).

Zwischen den Bild-Text-Einheiten lassen sich verschiedenartige Beziehungen feststellen. Thematisch eng hängen etwa die Glieder der Unterserie *Salve Regina* zusammen; ikonographisch gehören auch die Bilder 11 und 19 vom Treppenpodest zusammen. Außer diesen weisen beispielsweise Bundeslade und Schaubrottisch (24, 27), die im Alten Testament gemeinsam vorkommen, aufeinander sowie die Abbildungen des siebenarmigen Leuchters und des Leuchtturms (25, 28), die das Flammenmotiv verbindet. Nicht nur die an den Wänden einander gegenüberliegenden, sondern auch die an einer Wand nebeneinander befindlichen Bilder sind miteinander verknüpft: Bild 5, 6 (Abb. 3) und 7 lassen sich etwa auch als Huldigung Gottes und Bitte an ihn um Erfolg im Krieg verstehen. Die verschiedenen Lesarten bezeugen die Rezeptionsmöglichkeit der Serie als ein multifunktionales Meditationssystem.

Entstehungsumstände

Im Gebiet des historischen Ungarn kennen wir keine mit der Raaber Prunkstiege etwa gleichaltrige, zur Serie komponierte Zusammenstellung von ähnlichem Niveau.⁷ Dieser Mangel ist auch deshalb auffällig, weil Cornelia Kemp in ihrer

⁷ Vgl. Bertalan Reviczky, *A boldogságos Szűzről címzett Vág-Ujhegyi prépostság története*. Trentschin 1897, S. 55–60 und 242–249; Viktor Récsey, «A pannonhalmi ebédő-terem régi falfestményei és stukkói». In: *Művészet* 1 (1902), S. 241–251; Lóránt Bencze, «Function Oriented Iconography. A case Study of the Baroque Refectory of the Abbey of Pannonhalma». In: György E. Szőnyi (Hg.), *European Iconography East and West*. Selected Papers of the Szeged International Conference, June 9–12, 1993. Leiden – New York 1995, S. 63–76. Zur Bilddokumentation des Refektoriums von Pannonhalma vgl. Miksa Bánhegyi, *A közösség asztala. A pannonhalmi apátság barokk ebédlője*. Pannonhalma 1993; Géza Galavics, «A pannonhalmi apátság barokk ebédlője». In: Imre Takács (Hg.), *Mons Sacer 996–1996. Pannonhalma 1000*

Übersicht der emblematischen Verzierungen süddeutscher barocker Kirchengebäude Darstellungen aus nicht weniger als 247 Kirchen und sakralen Räumen katalogisiert hat. Vergleicht man die Angaben aus dem Kempischen Katalog mit den Inschriften der Raaber Serie, so finden sich in insgesamt 11 Fällen völlig identische und in weiteren 9 Fällen ähnliche oder teilweise identische Inschriften. Bei den Bildmotiven sind viele Parallelen zu beobachten; aus ihnen lassen sich allerdings keine Folgerungen ziehen. Betrachten wir die gleiche Inschrift bei einem Bild gleichen Themas als Kriterium der Entsprechung, können nur drei von den Fresken aus süddeutschen Barockkirchen und der Raaber Prunkstiege als genau einander entsprechend gelten.⁸ Dieser Vergleich weist zugleich darauf hin, daß die Vorbilder und Parallelen des Raaber Zyklus nicht zuallererst bei ähnlichen architektonischen Dekorationen zu suchen sind.

Die auf den Anlaß der Herstellung hinweisenden Bildmotive (1, 11, 19), die aus der Liturgie stammenden Inschriften und die Platzierung selbst legen die Annahme nahe, daß der Auftraggeber das Ordenshaus der Jesuiten war.⁹ Die Arbeit wurde möglicherweise durch Spenden des Raaber Bischofs György Széchényi (1658–1685) und Erzsébet Esterházy's finanziert, die den Bau des Kollegs sowie die Inneneinrichtung und Ausschmückung von Kirche und Kolleg unterstützten.¹⁰

Bei der Suche nach dem Urheber des Programms gingen wir davon aus, daß der Rektor des Hauses das Programm der Serie und die Publikation, die eventuell als Anregung diente, auf jeden Fall gekannt haben muß. Der Rektor des Raaber

éve. Bd. 2. Pannonhalma 1996. S. 69–93; Antal Somogyi, «A győri apátúr-ház freskóinak tárgyköre». In: *Győri Szemle* 6 (1935), S. 85–89.

⁸ Kemp 1981 (Anm. 3). Gleicher Text (die voranstehenden Nummern geben die Katalognummern bei Kemp an, in Klammern folgen jeweils die entsprechenden Bildnummern aus der Übersicht in unserem Anhang): 129a (2), 158 (6), 24 (3), 38 (4), 78 (2), 21 (4), 48 (2), 229 (4), 56 (2), 81 (7), 234 (4). Zum Teil gleicher Text: 173 (3), 188 (6), 18 (2), 214 (3), 101 (7), 47 (2), 245 (9), 107 (2), 156 (8). In der St. Alban-Kirche in Buch (38 [4], Kemp, S. 175) aus der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und in der Marienwallfahrtskirche in Häder (78 [2], Kemp S. 205) von 1719–1720 ist je eine Komposition mit Paradiesgarten, beschriftet mit «Hortus conclusus» (vgl. Raab: Bild 5), zu finden, in der Mariahilf-Kapelle in Eichstätt (56 [2], Kemp S. 187) von 1744 eine mit «Iter para tutum» beschriftete Komposition eines Leuchtturms auf dem Meer (vgl. Raab: Bild 28).

⁹ 1697 fand das 70. Jubiläum der Niederlassung der Jesuiten in Raab und das 30. Jubiläum der Fertigstellung des Kollegs statt, auf diese Ereignisse weist jedoch das Programm nicht direkt hin.

¹⁰ Vgl. Géza Galavics, *Kösszünk kardot az pogány ellen. Török háborúk és képzőművészet*. Budapest 1986, S. 75f., Abb. 30; Kornél Bárdos, *Győr zenéje a 17–18. században*. Budapest 1980, S. 151, Anm. 21; Ferenc Acsay, *A győri kath. főgimnázium története, 1626–1900*. Győr 1901.

Kollegs war zwischen 1696 und 1699 Maximilian Scherhagl.¹¹ Das von einem Ordensbruder des Rektors nach seinem Tode im Jahre 1701 verfertigte Elogium ist die Quelle, die Licht auf die Entstehung des Programms wirft.¹² Danach war es Scherhagl selbst, der die Herstellung der Prunkstiege angeregt und auch das Programm zusammengestellt hat. Nach dem Elogium trägt die Prunkstiege den *titulus* der Jungfrau Maria; das Programm entstand aus dem tiefempfundenen Marienkult Scherhagls. Mit der Ausschmückung der Stiege wollte er vor allem die Marienandacht für die künftigen Jesuiten sicherstellen.

Um die Frage beantworten zu können, welchem Vorbild Scherhagl beim Entwurf und der Durchführung dieses in Ungarn einzigartigen Zyklus möglicherweise folgte, müssen wir uns weiter entfernt liegenden Parallelen zuwenden. Wie aus dem Lebenslauf des Rektors hervorgeht, legte er sein dreifaches Ordensgelübde 1683 in Judenburg ab. Als Grete Lesky 1970 die 1712 fertiggestellte Prunkstiege des Grazer Jesuitenkollegs vorstellte, machte sie darauf aufmerksam, daß sich im Gebäude des Judenburger Kollegs noch Fragmente zweier weiterer Prunkstiegen befinden.¹³ Die Seitenwände der Treppe neben dem Osteingang verzierten einst insgesamt acht, in Stuckrahmen gefaßte Fresken mit biblischen oder mariologischen Themen. Das westliche Treppenhaus befand sich neben dem Terziorat, im Zentrum seines Programms stand Maria. Die neueren Forschungen von Annedore Dedekind-Lumnitzer zum Judenburger Stuckbestand haben ergeben, daß die Westtreppe um 1650 oder einige Jahre später entstand, während die rankenverzierten Stukkaturen der Osttreppe auf den Anfang des 18. Jahrhunderts zu datieren sind.¹⁴ Demnach hat Scherhagl die Westtreppe im Judenburger Kolleg gekannt, er hat ein Jahr in ihrer Nähe gelebt und vierzehn

¹¹ Ladislaus Lukács (Hg.), *Catalogi personarum et officiorum provinciae Austriae S. I.* Bd. 5: 1684–1699. Rom 1990, S. 689f.

¹² *Epistolae et Elogia defunctorum e Soc. Jesu.* Bd. 3. (Budapest, Egyetemi Könyvtár Kézirattár [Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek, im folgenden BEK K]: Ab 139), S. 68–75, hier: S. 73; vgl. *Liber Societatis Iesu, qui continet mortuos Collegii Tyrnaviensis cum suis elogiis et suffragiis ab anno 1617 ad a. 1717.* (BEK K: Ab 118), S. 180–191; *Diarium Rectoratus Tyrnaviensis Soc. Iesu p. Ladislai Semmeyer Tyrnaviae, anno 1686., quo Buda recepta ad a. 1702.* (BEK K: Ab 121), S. 109b; vgl. Ladislaus Lukács, *Catalogus Generalis seu Nomenclator biographicus personarum Provinciae Austriae Societatis Iesu (1551–1773)*. Pars III: R–Z. Rom 1988, S. 1456.

¹³ Lesky 1970 (Anm. 6), S. 44f.

¹⁴ Annelore Dedekind, «Judenburger Stukkaturen». In: *Berichte des Museumvereines Judenburg* (1975), Heft 8, S. 3–19. In ihrem Brief vom 17.11.1997 hat uns Annedore Dedekind-Lumnitzer auch darüber unterrichtet, daß die erhalten gebliebenen Bilder der westlichen Stiege bis zur Unkenntlichkeit übermalt worden sind. Die Stuckarbeiten beider Stiegen wurden kurz vor der Landesausstellung von 1989 restauriert, bei einem späteren Umbau des Gebäudes jedoch wieder beschädigt.



Abb. 3 und 4: Prunkstiege des Jesuitenkollegs in Raab (Győr) 1697, Nr. 6 und 8
(Foto Gábor Tüskés)

Jahre später höchstwahrscheinlich von dort die Inspiration zur Ausschmückung des Raaber Treppenhauses erhalten.

Suchen wir nach weiteren Anregungen, so müssen wir berücksichtigen, daß die Fresken und Stukkaturen der Prunkstiege in enger ideeller und stilistischer Beziehung zur 1661–1667 geschaffenen Deckenverzierung im Verkaufsraum (Offizin) der im Raaber Kollegiengebäude betriebenen Apotheke der Jesuiten stehen.¹⁵ In der Mitte des in vier Fächer unterteilten, korbogenartigen Tonnengewölbes ist in einem stuckgerahmten vierbogigen Feld Mariä Himmelfahrt dargestellt. Die Felder der Gewölbefächer enthalten symbolische, mit Motti versehene Darstellungen von Heilpflanzen, die zugleich auf Marias Reinheit verweisen. Der Zusammenhang zwischen den Apothekenstukkaturen und der Prunkstiege ist besonders bei den Bildumrahmungen mit Engelsköpfen deutlich.

Mehrere Bilddetails verweisen auf die historische Epoche, in der die Serie entstand. Auf zwei Fresken, dem an betonter Stelle einander gegenüberstehenden ersten Bildpaar an der Seitenwand der Treppe (5, 8), sind wichtige Persönlichkeiten der ungarischen Geschichte am Ende des 17. Jahrhunderts zu erkennen. Auf Bild 5 kniet neben der Szene der Vertreibung aus dem Paradies in der ersten Reihe unter den geistlichen Würdenträgern (und in Gesellschaft von Papst Innozenz XI.) Kardinal Lipót Kollonich, Erzbischof von Kalocsa und seit 1695 von Gran (Esztergom), zugleich Administrator des Bistums Raab. Hinter dem Papst ist der Hl. Martin, Schutzheiliger des Raaber Bistums, im Bischofsornat zu erkennen. Ihnen gegenüber auf Bild 8 (Abb. 4) knien vor dem Lamm Gottes vier Männer in vornehmer weltlicher Kleidung: am rechten Bildrand im Panzer und mit der Krone auf dem Haupt Kaiser Leopold I., neben ihm der Schutzheilige von Kaiser und Reich, der Hl. Leopold. Hinter ihm ist der ungarische König Joseph I., der 1687 gekrönte Sohn Kaiser Leopolds, dargestellt.¹⁶ Die Körperhal-

¹⁵ Sándor Bálint, «A győri jezsuita patika». In: *Új Ember* 11.8.1974, S. 2; Mária Vida, «Történelmi és iparművészeti értékű gyógyszerterát berendezések magyarországi topográfiaja». In: *Orvostörténeti Közlemények* 71–72 (1974), S. 199–242; O. Füzfané Z. Szabó, *A győri Széchenyi patika művészeti értékei*. Diss. Loránd Eötvös Tudományegyetem. Budapest 1986; Alajos Józsa, *Győr-Moson vármegye gyógyszerészetének kialakulása és fejlődése az 1600-as évektől 1950-ig*. Diss. Loránd Eötvös Tudományegyetem. Budapest 1987; vgl. Detre Mihály Horváth, *Győr templomai. Magyarázó leírás* [Manuskript]. Győr 1955, S. 79ff. Zum Thema «Maria als Apotheke» vgl. Jacob Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae*. Editio tertia prioribus correctior. Köln 1681, S. 597, Nr. 1: «Apotheca, omnibus aperta, ubi in eminentiori vitro serpens apparet».

¹⁶ Zu den dargestellten Personen vgl. *Buda visszafoglalása 250-ik évfordulójának emlékkiállítása. Leíró lapjstrom. Iparművészeti Múzeum*. Budapest 1936, Tafeln I, V, X; Katalin Péter (Hg.), *Buda ostroma, 1686*. Budapest 1986, Abb. 2, 3, 14, 26. Porträts von Lipót Kollonich, Papst Innozenz XII. und Kardinal Antonius Pignatelli finden sich in der Handschriftenabteilung der

tung und Festkleidung drücken Bitte, Huldigung und Dank zugleich aus. Die Personen erinnern gleichzeitig an die Heilige Liga (1684), die Rückeroberung Ofens von den Türken (1686), die Krönung Josephs I. und auch an Ungarns über zehn Jahre zurückliegende erfolgreiche Befreiung von der Türkenherrschaft.

Zusammen mit dem Grundprogramm des Freskenzyklus, der Verherrlichung der siegreichen Maria, deuten diese Motive auf einen konkreten Anlaß der Ausmalung des Treppenhauses hin. Die neben der Huldigung und Danksagung wichtigste Komponente ist dabei das Motiv der Bitte. Dieser Gedanke wiederholt sich auf den zwei einander gegenüberstehenden Schutzmantelbildern des Treppendestes (11, 19), ergänzt durch einen selbständigen Text (15). Die ideelle Zusammengehörigkeit der drei Glieder, die eine gewisse Sonderstellung einnehmen, wird auch durch die hervorgehobenen Inschriften auf dunkelblauem Fond angedeutet. Die Aufteilung des ikonographischen Typs ›Christus und Maria als Fürsprecher der Menschheit bei Gottvater‹ in drei selbständige Teile und seine Ergänzung durch neue Motive steht im Einklang mit der Anordnung des Treppendestes. Der bekannte mittelalterliche Bildtyp der Interzession vergegenwärtigt den thronenden Gottvater, der im Begriff ist, die Menschheit mit den drei ›davidischen Plagen‹ symbolisierenden Pfeilen zu schlagen. Vor Gottvater ist üblicherweise der das Kreuz tragende oder auf diesem kniende Schmerzensmann zusammen mit der für die Menschheit bittenden Maria zu sehen. Auf einigen Varianten schützen Maria oder Jesus mit ihrem Mantel die zu ihnen Flehenden.¹⁷

Auf den Raaber Fresken fehlt die Darstellung des zürnenden Gottvaters. An seine Stelle tritt der Text der um den Schutz vor den drei ›davidischen Plagen‹ bittenden *Regina-Coeli*-Antiphon (15), die quasi Dreh- und Angelpunkt des gesamten Programms bildet. Auf Bild 11 (Abb. 5) verweist die Marienfigur im blauen Mantel mit der Sternenkronen auf ihre Rolle als apokalyptische Frau (Apokalypse 12). Als *mater omnium* nimmt sie die im Ordensgewand dargestellten

Universitätsbibliothek Budapest unter den Signaturen Kp. 3099, 1019, 1020. Vgl. auch *Der heilige Leopold. Landesfürst und Staatssymbol*. Niederösterreichische Landesausstellung Stift Klosterneuburg 30. März – 3. November 1985. Katalog. Wien 1985, Nr. 258, 259, 555; Sándor Domanovszky (Hg.), *Magyar művelődéstörténet*. Bd. 4: *Barokk és fékvilágosodás*. Budapest [1941], S. 40, 43 und 45.

¹⁷ Vgl. z.B.: Niederrheinischer Meister (?), *Christus und Maria als Fürbitter vor Gottvater*. 1506. (Karlsruhe, Kunsthalle: Inventarnr. 133); Schwäbischer Meister, *Christus und Maria als Fürbitter der Menschheit vor Gottvater*. 1519. (Karlsruhe, Kunsthalle: Inventarnr. 63). Auf dem letzteren Bild ist der folgende Text zu lesen, der einen ähnlichen Sinn trägt wie die Raaber Inschriften 11, 15 und 19: ›Hör uns nun: dan dein sun, dir nichts / versagt was du wilt tun. Laß uns nit, / Jesu mach quit, von sund fir dir dein Mutter bit. 1519‹.

Jesuiten unter ihren Mantel. Unter den von Maria beschützten Jesuiten befinden sich die in der ersten Reihe knienden Heiligen Ignatius von Loyola und Franz Xaver. Die Inschrift des Freskos (›Sub tuum praesidium confugimus sancte Dei Genitrix‹) – ebenso wie die über dem gegenüberstehenden Bild (›Salvum fac populum tuum Domine et benedic haereditati tuae‹) – ist auch als Bittgebet der Jesuiten aufzufassen. Auf Bild 19 hält der auferstandene Erlöser als Schmerzensmann im roten Mantel das Kreuz und hebt die andere Hand zum Segen. Er erscheint als Priester und gleichzeitig als eucharistisches Symbol. Deshalb stehen unter seinem Mantel die Jesuiten im liturgischen Gewand: in der ersten Reihe noch einmal Ignatius von Loyola und Franz Xaver, hinter ihnen Franz Borgia und Stanislaus Kostka.

Emblematische Kultur bei den Raaber Jesuiten und die Theorie Jacob Masens

Die Ausmalung des Treppenhauses im Raaber Kolleg fällt in die Blütezeit der Jesuitenemblematis in Ungarn. Der grundsätzlich symbolisch-allegorische Charakter der Freskenserie steht mit der zeitgenössischen Emblemtheorie der Jesuiten und ihren Anforderungen in Einklang, wenn sich auch einige Abweichungen feststellen lassen.¹⁸ Durch die vergleichende Untersuchung von Texten und Bildern läßt sich als wichtigste Vorlage der Raaber Serie Jacob Masens *Speculum imaginum veritatis occultae* nachweisen.¹⁹ Der Vergleich der Fresken mit diesem

¹⁸ Den ersten emblematischen Marienzyklus in Buchform veröffentlichte Paolo Aresi (*Delle sacre Imprese*. Libro quinto. Tortona 1630, Nr. 1–10). Die bekanntesten Emblemzyklen zur Verherrlichung Mariens im 17. Jahrhundert stammen von Sebastianus a Matre Dei (*Firmamentum symbolicum*. Krakau 1648), Theophilus Marianus [=Abraham a Santa Clara] (*Stella ex Jacob orta Maria, cujus sacrae Litaniae Lauretanae tot symbolis, quot tituli, tot elogij, quot literae in quovis titulo numerantur*. Wien 1680) und Coelestino Sfondrati (*Innocentia vindicata [...] Pars posterior Symbolica*. St. Gallen 1695); vgl. dazu Kemp 1981 (Anm. 3), S. 9–21; Werner Vogler, ›Emblematics and Theology: The Function of the Emblem in Coelestin Sfondrati's Innocentia Vindicata‹. In: *Emblematica* 8 (1994), S. 133–148; Éva Knapp, ›A jezsuita emblémaelmélet humanista kapcsolatai‹. In: *Irodalomtörténeti Közlemények* 99 (1995), S. 595–611.

¹⁹ Als Handbücher der Theorie der symbolischen Formen verwendete man in Ungarn vor allem Nicolaus Caussin, *De symbolica Aegyptiorum sapientia*. Köln 1654, sowie Jacob Masens *Speculum imaginum* und *Ars nova argutiarum* im Unterricht. Die Bibliothek des Jesuitenkollegs in Raab besaß das *Speculum imaginum* in zehn Exemplaren von drei verschiedenen Ausgaben (Köln 1650, 1664, 1681) und die *Ars nova argutiarum* in vier Exemplaren von drei Ausgaben (Köln 1649, 1660, 1711). Vgl. *Conscriptio Bibliothecae Collegii abolitae Societatis Jaurinensis Societatis Jesu*. (Raab, Bibliothek des Benediktinerklosters: Ms. 423), S. 133f.: ›Emblematici et Symbolici‹; *Elenchus generalis librorum qui ex Bibliothecis, quas abolita S.J. in*

Werk zeigt, daß sich in der auf Maria bezogenen Beispielsammlung, die Masen zur Illustration der entsprechenden Teile seiner Theorie als «*Exempla autoris*» bezeichnet hatte, die meisten der Symbole, Bildbeschreibungen und Inschriften des Raaber Treppenhauses wiederfinden.²⁰

Hier müssen wir darauf hinweisen, daß eine wichtige Ergänzung der Freskenreihe das kleine Stuckbild (1) ist, auf dem ein Jesuitenprofessor seinen Schüler der Obhut des zwischen Wolken mit einem Buch in der Hand erscheinenden Hl. Ignatius anempfiehlt. Die Szene weist eindeutig auf den Kreis der primären Benutzer der Treppe beziehungsweise auf die didaktische Zielsetzung des Programms hin. Es ist wohl kein Zufall, daß im Prunkgang des Prager Jesuitenkollegs Klementinum, im sogenannten Křížovnická-Flur, am Anfang der Freskenreihe mit Szenen aus dem Leben des Ignatius von Loyola und des Franz Xaver ebenfalls die Stuckfigur eines Jesuitenschülers erscheint. Beide Serien weisen auf die gleiche primär erziehende, unterweisende und zur Meditation anregende Absicht hin. Die dafür nötigen Grundkenntnisse bot in Raab vor allem Masens als Lehrbuch verwendetes *Speculum*.

Jacob Masen war einer der bedeutenden Vertreter der rhetorischen Kunsttheorie im 17. Jahrhundert.²¹ Seine Bedeutung liegt in erster Linie darin, daß er die rhetorische Theorie der Bildlichkeit als ein Mittel der Überzeugung wirkungsvoll zusammenfaßte. Barbara Bauer hat mehrfach darauf hingewiesen, daß Masen im Zuge seiner Beschreibung der Konstruktionsprinzipien der verschiedenen Emblem- und Symboltypen die emblematischen Erscheinungsformen systematisiert

Regno Hungariae, et Provinciis eidem incorporatis habebat pro Bibliotheca Regiae Universitatis Budensis velut in eadem adhuc desiderati selecti sunt Budae in Bibliotheca Regiae Universitatis MDCCCLXXXII. (Budapest, Handschriftenabteilung der Universitätsbibliothek: J 11); Gábor Tüskés / Éva Knapp, «Sources for the Teaching of Emblematics in the Jesuit Colleges in Hungary». In: Marc van Vaec / John Manning (Hgg.), *The Jesuits and the Emblem Tradition. Papers of the Fourth International Emblem Conference*, Leuven, 18–23. August 1996. Turnhout 1999, S. 115–145.

²⁰ Die Identifizierung der zum Entwurf des Freskenzyklus verwendeten Ausgabe wird vor allem dadurch erschwert, daß in den beiden späteren Editionen von Masens *Speculum*, die in Raab einst vorhanden waren, die entsprechenden theoretischen Kapitel sowie die Beispielsammlung vollkommen identisch sind. Die Möglichkeit der Verwendung der 1650 publizierten ersten Ausgabe wird durch das Fehlen des im Hinblick auf den Raaber Zyklus wichtigen Teils «*Lusus Symbolicus de Immaculata B. Mariae Virg.*» ausgeschlossen.

²¹ Wilhelm Mrazek, *Ikonomie der barocken Deckenmalerei*. Wien 1953, S. 81; Markus Hundemer, *Rhetorische Kunsttheorie und barocke Deckenmalerei. Zur Theorie der sinnlichen Erkenntnis im Barock*. Regensburg 1997, S. 135–147.

und die allegorischen Fakten der biblischen Hermeneutik gleichberechtigt mit den allegorischen Ausdrücken der Rhetorik behandelt.²²

Masens Grundkategorie, die *imago figurata*, weist eine Strukturanalogie zur tropischen Rede auf. Die Theorie der *imagines*-Konstruktion erarbeitete Masen in Analogie zur rhetorischen *inventio*, indem er die rhetorischen Termini *tropus* und *figura* auf die *imago*-Lehre übertrug.²³ Die zur *imago figurata* gehörenden Formen können nach Masen – mittels weiterer *translatio* – ineinander umgestaltet werden. Seiner Meinung nach kann dieselbe bildliche Gedankenreihe mittels bestimmter Veränderungen (*transformationes*) gleicherweise zum Emblem, zum Symbol, zum Enigma und zur Hieroglyphe werden.²⁴ Letztlich bildete diese Theorie von der möglichen Umgestaltung der Formen ineinander und das konsequente Durchdenken, Umgruppieren und Anwenden der Schwerpunkte den konzeptionellen Hintergrund für das Programm der Raaber Prunkstiege. Entsprechend den Vorstellungen der jesuitischen Emblematiker der Zeit ist auch nach Masen das Symbol der am besten verwendbare Typ der *imago figurata*.

Dem dargestellten Thema entsprechend ist das Symbol ein *symbolum morale*, wenn es Sünden, und ein *symbolum heroicum*, wenn es Tugenden darstellt. Das *symbolum heroicum*, zu dessen Bereich für Masen eindeutig die Mariensymbolik gehört, kann aus drei (Lemma, *imago*, *expositio*) oder aus zwei Teilen (Lemma, *imago*) bestehen. Masen empfiehlt die zweiteilige Form. Seiner Ansicht nach ist es vornehmer (*elegans*), wenn der Bildteil des Symbols mehrere selbständige Einheiten beziehungsweise Szenen synthetisiert.²⁵ Wie bereits angedeutet, versuchte man auf mehreren Bildern der Raaber Serie, so etwa 5 und 8, beide erwähnten Vorschriften einzuhalten.

Die Inventionsquellen (*fontes inventionis*) des Symbols nähert Masen den rhetorischen Quellen (*loci*) der Argumente an. Diese differenziert er im Buch V weiter aus, indem er vier Untergruppen bildet. Diese Gruppen werden – neben anderen Beispielen – durch Symbolbeispiele illustriert, die zu selbständigen

²² Barbara Bauer, «Das Bild als Argument. Emblematische Kulissen in den Bühnenmeditationen Franciscus Langs». In: *Archiv für Kulturgeschichte* 64 (1982), S. 79–170, hier: S. 146; dies., *Jesuitische «ars rhetorica» im Zeitalter der Glaubenskämpfe*. Frankfurt/M. – Bern – New York 1986, S. 462, 474–479 und 536; vgl. Paul Michel, «Übergangsformen zwischen Typologie und anderen Gestalten des Textbezugs». In: Wolfgang Harms / Klaus Speckenbach (Hgg.), *Bildhafte Rede in Mittelalter und früher Neuzeit. Probleme ihrer Legitimation und ihrer Funktion*. Tübingen 1992, S. 43–72.

²³ Bauer 1982 (Anm. 22), S. 88f.

²⁴ Jacob Masen, *Speculum imaginum veritatis occultae*. Editio nova, priore locupletior. Köln 1664, S. 1, 4–10, 65–70 und 541–547; vgl. ders. 1681 (Anm. 15), S. 1–10: «Synopsis Doctrinae totius iconomysticae».

²⁵ Masen 1664 (Anm. 24), liber I–IV, S. 65–540, liber V, S. 541–650, liber VI, S. 651–1122.

Serien über Maria zusammengestellt sind und die er zur leichteren Benutzung alphabetisch ordnet. Die Eleganz der Symbole hängt nach Masen davon ab, wie groß die Entfernung zwischen der ähnlichen und der verglichenen *res* ist.

Die erste Möglichkeit besteht darin, daß die zwei Glieder der *collatio* auf irgendeiner Proportionalität beruhen (*ex proportione et convenientia*): Von den hier von Masen aufgezählten, auf Proportionalitäten beruhenden 31 Mariensymbolen wurden sieben zu Inspirationsquellen der Raaber Serie.²⁶ Die Symbole der zweiten Gruppe werden durch den trotz der Ähnlichkeit zweifellos vorhandenen Gegensatz (*oppositio*) zusammengehalten: Von den 28 aus einem Gegensatz konstruierten Mariensymbolen könnten acht direkt und zwei weitere indirekt auf die Fresken eingewirkt haben.²⁷ In der dritten Gruppe entspringt die Analogie aus dem natürlichen Anderssein, dem Fremdsein der Dinge voneinander (*alienatio*): Von Masens 35 auf Alienation beruhenden Mariensymbolen lassen sich sechs in Raab entdecken.²⁸ In der letzten Gruppe ist die Grundlage der Analogie der natürliche Hinweis der Dinge aufeinander (*allusio*): Von Masens 13 Allusions-Mariensymbolen lassen sich in Raab drei identifizieren.²⁹

Nach den Erörterungen und Beispielserien folgt in den Ausgaben des *Speculum imaginum* von 1664 und 1681 noch eine fünfte Marienserie, der «Lusus symbolicus». Aus diesem Teil könnten acht Symbole die Raaber Serie unmittelbar und fünf mittelbar beeinflusst haben.³⁰ Außer den erwähnten Symbolbeispielen ist auch der Einfluß dreier von Masen an verschiedenen anderen Stellen erwähnten Emblembeispielen auf den Fresken zu entdecken.³¹

²⁶ Raab 5 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 583, Nr. 4 und S. 584, Nr. 11); Raab 14 (ebd., S. 583, Nr. 6); Raab 16 (ebd., S. 584, Nr. 9); Raab 18 (ebd., S. 583, Nr. 6); Raab 21 (ebd., S. 587, Nr. 22); Raab 26 (ebd., S. 583, Nr. 7).

²⁷ Direkt: Raab 2 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 602, Nr. 23); Raab 8 (ebd., S. 602, Nr. 20); Raab 16 (ebd., S. 597, Nr. 2); Raab 17 (ebd., S. 600f., Nr. 15–16); Raab 18 (ebd., S. 602, Nr. 20); Raab 23 (ebd., S. 603, Nr. 26); Raab 28 (ebd., S. 601, Nr. 17). Indirekt: Raab 17 (ebd., S. 602f., Nr. 24); Raab 23 (ebd., S. 598, Nr. 5).

²⁸ Raab 12 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 610, Nr. 2); Raab 13 (ebd., S. 616, Nr. 24); Raab 16 (ebd., S. 616, Nr. 25); Raab 24 (ebd., S. 614f., Nr. 19); Raab 25 (ebd., S. 611, Nr. 4); Raab 27 (ebd., S. 610, Nr. 1).

²⁹ Raab 5 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 624, Nr. 2); Raab 9 (ebd., S. 624, Nr. 3); Raab 27 (ebd., S. 624, Nr. 1).

³⁰ Direkt: Raab 7 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 631f., Nr. VII); Raab 8 (ebd., S. 628f., Nr. II); Raab 12 (ebd., S. 631, Nr. VI); Raab 20 (ebd., S. 645f., Nr. XXVIII); Raab 21 (ebd., S. 639f., Nr. XX); Raab 22 (ebd., S. 629f., Nr. IV); Raab 26 (ebd., S. 63, Nr. X); Raab 27 (ebd., S. 630, Nr. V). Indirekt: Raab 3 (ebd., S. 640, Nr. XX und S. 643f., Nr. XXVI); Raab 12 (ebd., S. 632, Nr. VIII); Raab 16 (ebd., S. 632, Nr. VIII); Raab 23 (ebd., S. 646f., Nr. XXX).

³¹ Raab 3 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 866); Raab 4 (ebd., S. 419); Raab 20 (ebd., S. 203–207).

Ikongraphische und literarische Parallelen

Die Bedeutung der Masenschen Emblemdefinition für die *picturae* emblematischer Bildserien hatte schon Cornelia Kemp erkannt. Bei Masen ist die Grundlage des Emblems eine bereits interpretierte Darstellung, und nach Kemp ist es damit zu erklären, daß in dem von ihr untersuchten Material die *pictura* meist eine ausgesprochen atmosphärisch gestaltete Szene darstellt, die dem Emblem neben seiner Hinweisfunktion eine eigenständige Anschaulichkeit verleiht. Kemp nennt Masen nicht als direkte Emblemquelle,³² was einerseits daran liegt, daß eine eindeutige Zuordnung aufgrund der Fülle und Verflochtenheit der in Frage kommenden Vorbilder nur selten möglich ist. Andererseits teilt Masen nur Bildbeschreibungen mit ziemlich wortkargem Text mit und gibt für die Darstellungsart keinerlei Hinweise. Diese Einschränkung gilt insbesondere für den Bereich der Marienemblematis, in dem ja weit verbreitete und bekannte Bild- und Texttopoi versammelt sind.

Wir sind uns dessen bewußt, daß eine unmittelbare Beziehung zwischen einem Emblem- und einem Freskenzyklus relativ selten festzustellen ist.³³ Im ungarischen Material gibt es ein einziges Beispiel dafür, daß sich das literarische Vorbild eines emblematischen Freskenzyklus genau bestimmen läßt (Pannonhalma).³⁴ Beim Jesuiten Scherhagl ist die Kenntnis der Masenschen Theorie aufgrund der obigen Ausführungen als sicher vorauszusetzen, und es ist nicht auszuschließen, daß der Kompilator des Programms auch Masens marianische Beispielsammlung als Inspirationsquelle nutzte.³⁵ Die Verwendung der Masenschen Beispielsammlung als Inspirationsquelle in Raab wird einerseits dadurch nahegelegt, daß die Freskenreihe durch die selbständige Kombination eines Teils der auch bei Masen vorkommenden Motive und die Anwendung von Transformationstechniken aus der Rhetorik im Geist der Masenschen Theorie entstanden ist. Andererseits fanden wir keine zweite Quelle, in der es so viele Parallelen für die Bild- und Textelemente des Zyklus im gleichen Zusammenhang und mit gleichen Lösungen gibt wie in Masens Beispielsammlung. Unserer Hypothese nach hat der Kompilator des Programms nicht nur unter dem Einfluß der Masenschen Theorie gearbeitet, sondern auch mehrere von den mitgeteilten

³² Kemp 1981 (Anm. 3), S. 22, 115–130.

³³ Vgl. Schöne 1993, S. 60, und Henkel / Schöne 1976, S. XVIII–XX.

³⁴ Récsy 1902 (Anm. 7); Bencze 1995 (Anm. 7); Galavics 1996 (Anm. 7).

³⁵ Für die Verwendung der Masenschen Marienemblem- und -symbole in der bildenden Kunst hat die Forschung bisher keine Beispiele gefunden, ihre Verwendung auf der Bühne ist aber durch mehrere Angaben belegt; vgl. Bauer 1982 (Anm. 22), S. 83.

Symbol- und Emblembeispielen ausgewählt und unter Berücksichtigung von Masens Vorstellungen verwendet.

Lediglich für das Stuckbild (1) und die beiden großformatigen Fresken auf dem Treppenpodest (11, 19) mit dem zu ihnen gehörenden Text (15) haben wir in Masens Beispielsammlung nichts Vergleichbares gefunden. Diese Kompositionen stammen nicht aus der emblematischen Tradition. Die Symbolbeschreibungen der übrigen insgesamt 24 Stücke der Serie finden sich aber ausnahmslos und mit gleicher Sinnausrichtung in Masens *Speculum*. Die Inschriften dieser 24 mit den Beschreibungen im *Speculum* vergleichbaren Fresken sind in neun Fällen identisch oder fast identisch mit denen bei Masen beim jeweils entsprechenden Thema.³⁶ Manche Fresken können auch auf mehrere Texte in Masens Beispielsammlung hinweisen, da bei Masen – entsprechend seiner Theorie – die sogenannten Symbol-Synonyme häufig sind. In elf Fällen fanden wir eine, bei den übrigen Kompositionen zwei oder drei Textparallelen. In den letzteren Fällen ließ sich im allgemeinen die bestimmende Textparallele herausfinden (etwa bei 25 und 27).

Wir haben untersucht, welches Element die direkte Verbindung zwischen den Symbolbeschreibungen Masens und den Fresken geschaffen hat. Das Quellenmaterial läßt drei Möglichkeiten zu:

1. Der grundlegende Einfluß der Symbolbeschreibungen war in 13 Fällen nachzuweisen.³⁷ Unser Beispiel ist Masens 25. Glied aus der Beispielserie zur *alienatio*. Hier besteht die Bildbeschreibung aus nur zwei Wörtern («Scala coeli»), und außer dem Motto und der gereimten *explicatio* gehören zur Interpretation noch vier, Maria als *scala coeli* vorstellende Autoritätshinweise. Auf Fresko 10 (Abb. 2) ist das von Masen beschriebene Bild «Scala [...] cujus locum Jacob conspexit» zu sehen. Der zum Bild gehörende Textteil ist auf dem Fresko direkt neben der Leiter untergebracht und folgt ihrer Steigung von unten nach oben. Das macht darauf aufmerksam, daß nicht Jakob und der neben ihm stehende Engel die bestimmenden Bildelemente sind, sondern die Leiter. In Raab haben die Details des Mottos den Sinn des Symbols präzisiert: die «sponsa Dei» be-

³⁶ Raab 5 (entspricht Masen 1681 [Anm. 15], S. 584, Nr. 11); Raab 7 (ebd., S. 631f., Nr. VII); Raab 8 (ebd., S. 628f., Nr. II); Raab 13 (ebd., S. 616, Nr. 24); Raab 14 (ebd., S. 585f., Nr. 16); Raab 16 (ebd., S. 597, Nr. 2); Raab 18 (ebd., S. 583, Nr. 6); Raab 21 (ebd., S. 587, Nr. 22); Raab 26 (ebd., S. 583, Nr. 7).

³⁷ Raab 7 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 631f., Nr. VII); Raab 9 (ebd., S. 624, Nr. 3); Raab 13 (ebd., S. 616, Nr. 24); Raab 14 (ebd., S. 585f., Nr. 16); Raab 17 (ebd., S. 600f., Nr. 15–16); Raab 18 (ebd., S. 583, Nr. 6); Raab 21 (ebd., S. 587, Nr. 22); Raab 23 (ebd., S. 646f., Nr. XXX); Raab 24 (ebd., S. 614f., Nr. 19); Raab 25 (ebd., S. 611, Nr. 4); Raab 26 (ebd., S. 633, Nr. X); Raab 27 (ebd., S. 610, Nr. 1 und S. 624, Nr. 1); Raab 28 (ebd., S. 601, Nr. 17).

zeichnet eindeutig die Person Mariens.³⁸ Der Ausdruck «electa esto nobis» auf dem Fresko betont Marias Auserwähltheit aus der Sicht der Menschheit. Die Wendung «via recta et gaudia», die sich auf alttestamentarische Wegmetaphorik bezieht (vgl. Psalm 1:1–6, Isaias 26:7 und 35:8), weist darauf hin, daß Maria für die Menschheit der wahre Weg, die göttliche Leiter zur ewigen Seligkeit ist. Auch bei Masen ist Maria der Weg («Virgo via est»), aber in doppeltem Sinne: Maria ist die lebendige Leiter («scala viva»), «per quam descendit Deus, sed ascendit homo». In Raab steigen auf der Leiter drei Engel herab. Sie erscheinen nicht im Motto, doch deutet das Bild (drei Engel = Gott, Dreieinigkeit) eine genaue Kenntnis des Masenschen Textes an.³⁹

2. Auf den gemeinsamen Einfluß von Symbolbeschreibung und ergänzenden Texten deuten insgesamt sieben Fresken hin.⁴⁰ So mag etwa das Fresko mit der mauerumgebenen Stadt und dem Motto «Urbs fortitudinis nostrae Sion» (26; Abb. 6) durch ein mariologisches Beispielsymbol Masens zur Proportionalität inspiriert sein. Mit dem Ausdruck «civitas Romae similis» hat Masen das Bild nur kurz angedeutet und zugleich auf die Austauschbarkeit des Stadtbildes hingewiesen. Dementsprechend wurde in Raab wahrscheinlich die Ansicht vom befestigten Raab als die Stadt auf dem Berg Zion dargestellt. Den Autoritätshinweisen gemäß symbolisiert die Stadt Maria, die – mit biblischen Worten – als «civitas refugii» (Numeri 35:11) oder «urbs fortitudinis» (Isaias 26:1) und nach Gregor von Nazianz als «civitas animata» und «gloriosa [...] civitas Dei» bezeichnet werden konnte (*Orationes* 3). In Raab hat man nicht nur das von Masen beschriebene Bild gemalt, sondern ihm eine der einschlägigen Bibelstellen – in ergänzter Form – als Motto beigegeben. Das Symbol X aus Masens Serie «Lusus symbolicus» stellt denselben Gedanken der Maria als *civitas Dei* dar, und beide Beispiele zeigen Maria als Refugium.⁴¹

3. Im weitesten Sinne wird Masens Vorstellung dann verwirklicht, wenn die Bildinschrift die direkte Verbindung mit dem Masenschen Text herstellt. Bei den Fresken kommt dies nur in einem einzigen Fall vor (2). Das 23. Stück von Masens Symbolserie «Virgo Deipara est», die auf Oppositionen unter den Gliedern der *collatio* zurückgeht, hat dasselbe Motto wie das Maria vom Siege darstellende

³⁸ Maria ist auch bei Masen an einer anderen Stelle Gottes Verlobte: «soli Deo desponsata». Masen 1681 (Anm. 15), S. 615f., Nr. 23.

³⁹ Ebd., S. 161, Nr. 25; S. 615f., Nr. 23; vgl. Wolfgang Beinert / Heinrich Petri (Hgg.), *Handbuch der Marienkunde*. Regensburg 1984, S. 608f.

⁴⁰ Raab 5 (vgl. Masen 1681 [Anm. 15], S. 583, Nr. 4); Raab 6 (ebd., S. 583, Nr. 5); Raab 7 (ebd., S. 631f., Nr. VII); Raab 8 (ebd., S. 628f., Nr. II); Raab 12 (ebd., S. 631, Nr. VI); Raab 16 (ebd., S. 632, Nr. VIII); Raab 26 (ebd., S. 583, Nr. 7).

⁴¹ Masen 1681 (Anm. 15), S. 583, Nr. 7; S. 633, Nr. X.

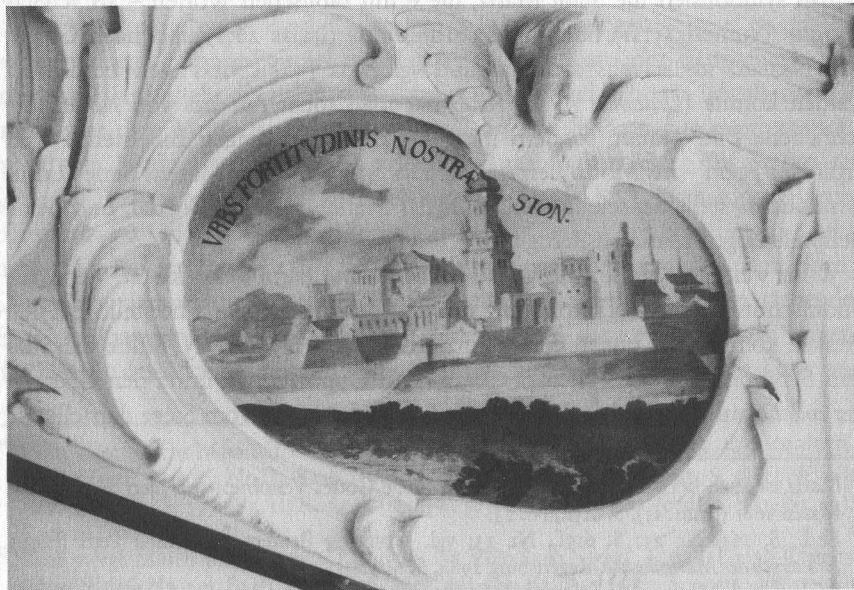
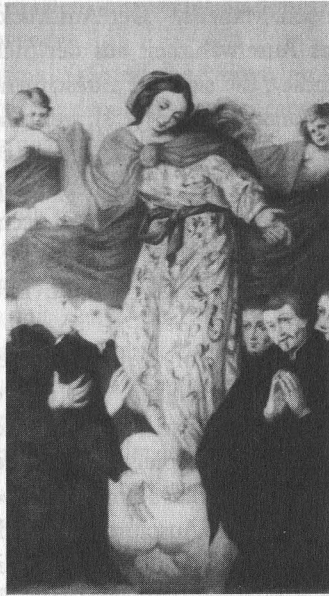


Abb. 5 und 6: Prunkstiege des Jesuitenkollegs in Raab (Győr) 1697, Nr. 11 und 26
(Foto Gábor Tüskés)

Fresko: «Mors est malis vita bonis». Bei Masen verweist die Bildbeschreibung auf eine sich öffnende Rose mit einem Skarabäus und einer Biene. Vom Duft der Rose stirbt der Tradition nach der Skarabäus, während die Biene Lebenskraft gewinnt. Nach Masens gereimter *explicatio* symbolisiert die Rose Maria, der Skarabäus die Bösen und die Biene die Guten. Die Autoritätshinweise beziehen sich auf Maria als Rose.

Als Glied dieser *Salve-Regina*-Serie erscheint auf dem dritten Fresko an der Decke des unteren Treppenlaufs nicht das Masensche Symbol, sondern dessen allegorische *explicatio*: statt der Rose sieht man Maria selbst, statt dem Skarabäus das die Bösen andeutende, unter Marias Fuß liegende Haupt mit geschlossenen Augen und statt der Biene das die Guten symbolisierende, Maria anblickende bebrillte Haupt neben Marias Fuß. Masens Motto steht auf dem Kreuzbalken: der auf die Guten bezogene Teil («vita bonis») ist von unten nach oben, der auf die Bösen hinweisende («mors est malis») von oben nach unten zu lesen. Die Leserichtung des Textes verweist indirekt auf Himmel und Hölle. Dem ikonographischen Typ der Maria vom Siege entsprechend umarmt auf dem Fresko das Jesuskind auf dem Schoß Mariens das Kreuz. Das als Anregung vorausgesetzte Masensche Symbol gehört zu der Beispielsreihe, die Maria als jungfräuliche Gottesmutter darstellt. Die Erlöser-Darstellung des das Kreuz haltenden Kindes steht nicht nur mit den Forderungen des Bildtyps und der auf das Bild geschriebenen Zeile des *Salve Regina* («Vita dulcedo et spes nostra salve») im Einklang, sondern bezieht sich indirekt auch auf den früheren, das Altarsakrament evozierenden Sinn des Masenschen Symbols.

Masen hat hier nämlich ein ursprünglich auf das Altarsakrament deutendes Symbol umgestaltet und auf Maria angewandt: Die erste emblematische Formulierung des Symbols liegt bei Bargagli vor, bei dem es mit einem anderen Motto («Uni salus alteri perniciēs») Erbarmen und Gerechtigkeit signifiziert. Aresi deutet das Emblem durch ein anderes Motto um und später erklärt auch Picinelli das Bild mit gewisser Modifizierung – ähnlich Aresi – im Sinne der Eucharistie.⁴² Bei Pietrasanta ist das Symbol ein Beispiel dafür, daß man innerhalb einer Komposition auch mehrere Figuren darstellen kann und darf.⁴³

⁴² An einer anderen Stelle in Picinellis Buch findet sich auch die Quelle für Masens auf Maria uminterpretierte Komposition. Picinellus 1687, lib. I, S. 674, cap. XVIII, Nr. 234.

⁴³ Masen 1681 (Anm. 15), S. 602, Nr. 23; Scipione Bargagli, *Dell' imprese*. Venedig 1594, S. 174f.; Picinellus 1687, lib. I, cap. XVIII, Nr. 173, S. 665; Silvestro Petrasanta [= Pietrasanta], *De Symbolis heroicis libri IX*. Antwerpen 1634, S. 305f. Für weitere Motivparallelen zu den Marienmetaphern in der Predigt- und Traktatenliteratur vgl. z.B. Bernhardus Claraevallensis [=Bernhard von Clairvaux], «In antiphonam Salve Regina sermones IV». In: *Patrologiae cursus completus. Series latina*. Hg. von J.-P. Migne. Bd. 184. Paris 1879, Sp. 1068f.;

Transformationsmöglichkeiten der Symbole

Die aufgeführten Beispiele haben gezeigt, daß Masens Bildbeschreibungen und Texte – im Sinne seiner eigenen Theorie – in Raab teilweise umgestaltet wurden. Die Veränderung der Motti hat die ursprüngliche Bedeutung der Kompositionen in bestimmter Richtung einengend oder erweiternd modifiziert. Die Transformation der Bildbeschreibungen schuf verschiedene Variationen und Übergangsformen der emblematischen Ausdrucksweise. Auf den Fresken lassen sich dabei drei gut voneinander unterscheidbare Lösungen beobachten.

1. Von den 24 mit dem *Speculum* engverwandten Kompositionen blieben 13 auch im Masenschen Sinne Symbole. Hierbei bewahrten die Fresken das ursprüngliche Bildmotiv und seine Struktur, der symbolische Bildhinweis blieb erhalten, und diese Deutung ergab Veränderungen innerhalb gegebener Grenzen. Auf diesen Bildern ist der Masenschen Vorschrift entsprechend die *res non intelligens* der Träger des übertragenen Sinnes.

Eine Einengung des Originalsinnes ist etwa auf dem Bild mit dem Motto «Refugium peccatorum» (23) zu beobachten. Bei Masen stellt der mit Schildern und Fahnen verzierte Turm, entsprechend der vom Hohenlied inspirierten mittelalterlichen Vorstellung und ihrem Bildtyp, Maria als Schutzmauer der Kirche dar, ergänzt durch das Motto «munita munit». ⁴⁴ In Raab hat sich die Betonung von der Kirche auf die Sünder verschoben, wodurch Masens Vorstellung in Richtung auf die Sündenvergebung und den Gedanken «Maria tritt für die Sünder ein» modifiziert wurde. Die Grundinterpretation «Maria als Zuflucht» blieb aber auch weiterhin erhalten.

2. Im Sinne von Masens Theorie kann auf dem Symbol keine *res intelligens*, also keine menschliche Gestalt, erscheinen. Im Gegensatz zu dieser Auffassung finden sich unter den Fresken sechs Kompositionen, auf denen neben der *res non intelligens* auch menschliche Gestalten in deutender Funktion auftreten (5, 6, 8,

[anon.] *Brachy ton areton hodoiporikon, seu synoptica virtutum enarratio*. Klausenburg 1693, symbola I, XVI, XI; Gabriel Hevenesi, *Academicus Viennensis sive B. Stanislaus Kostka*. Wien 1690, Nr. 14; Pál Baranyi, *Imago vitae et mortis. Az életnek és halálának képe*. Bd. 1. Timau 1712, S. 635–59; István Csete, *Panegyrici Sanctorum Patronorum Regni Hungariae. Tudni-illik [...] in-nepekre jeles prédikatzók*. Hg. von János Gyalogi. Kaschau 1754, S. 86f. Vgl. ferner: Anselm Salzer, *Die Sinnbilder und Beiworte Mariens in der deutschen Literatur und lateinischen Hymnenpoesie des Mittelalters*. Linz 1893; Éva Knapp / Gábor Tüskés, «Emblematische Viten von Jesuitenheiligen im 17./18. Jahrhundert». In: *Archiv für Kulturgeschichte* 80 (1998), S. 105–142; diess., «Towards a Corpus of the Hungarian Emblem Tradition (Literary Emblematics and Emblem-Reception in Hungary 1564–1796)». In: Szőnyi 1995 (Anm. 7), S. 190–208.

⁴⁴ Masen 1681 (Anm. 15), S. 646f., Nr. XXX; vgl. S. 598, Nr. 5; S. 603, Nr. 26; vgl. Csete 1754 (Anm. 43), S. 58.

10, 12, 16). Hier werden die Glieder des analogen Verhältnisses erweitert, wodurch eine Übergangsform zwischen Symbol und Emblem entsteht.

Auf dem Fresko mit Noahs Dankopfer beispielsweise ist der Regenbogen am Himmel Teil der biblischen Geschehnisse nach der Sintflut (12). Bei Masen aber war ursprünglich nur der Regenbogen das Bildelement des Symbols. Im *Speculum* finden sich sogar zwei Symbole, in denen Maria als Iris erscheint und als Figur dargestellt wird, die die Sünder mit Gott aussöhnt. Auch in Raab ist der Regenbogen auf diesen Sinn hin auslegbar, worauf das Motto «Nuntia pacis» verweist. Dafür, daß außer dem Regenbogen auch Noah und seine Familie auf dem Bild zu sehen sind, mag folgende Zeile aus Masens gereimter *explicatio* angeregt haben: «Arcus noster Noeticus Deipara». ⁴⁵

3. Von Masens Symbolen sind die Fresken dann am weitesten entfernt, wenn der Rückverweis auf den Text nur noch eine Andeutung ist. Fünf Deckenbilder gehören in diese Gruppe (2, 3, 4, 20, 22). Auf ihnen steht überall die *res intelligens* im Mittelpunkt. Mit Masens Text hält nur noch je ein Element losen Bezug, entweder das Motto (2) oder ein Detail des Bildes (3, 4, 20, 22). Diese Fresken sind nicht mehr einfache Symbole oder Embleme, sondern bieten bereits deren allegorische Deutungen, indem die dargestellten Gestalten den abstrakten Sinn lebensvoll zum Ausdruck bringen.

Mittels solcher allegorischer Transformation und unter Verwendung der gegebenen ikonographischen Typen wurde die Mehrheit der Fresken der *Salve-Regina*-Serie geschaffen, in deren einer Gruppe auch die Gestalt Mariens erscheint (2, 3, 4, 22). Auf dem Fresko mit dem Motto «Mater misericordiae» (3), das zum Typ *Immaculata conceptio* gehört, sitzt Maria auf einer Wolke, während ihr Fuß auf der Mondsichel ruht, die auf der sich um die Erdkugel ringelnden Schlange lastet. In der Hand trägt Maria einen grünen Ölzwig, den ihr die Taube des Heiligen Geistes mit dem Schnabel reicht. Unter Masens Emblembeispielen findet sich eine Komposition mit Maria als «Anima devota Deipara», in der eine Taube Maria einen im Schnabel gehaltenen Ölzwig übergibt. Der Beschreibung gemäß läßt sich Maria ebenso als menschliche Gestalt wie als eine sie symbolisierende andere Taube wiedergeben. Einer von Masens zwei hier einschlägigen Autoritätshinweisen bezieht sich auf die als Taube darstellbare Maria («amica mea, columba mea. Cant. 2. c. 10.»). Der andere Text verweist darauf, daß man nach dem Kommentar von Beda Venerabilis zu Genesis 8 die Menschwerdung des Erlösers mit der Taube des Heiligen Geistes andeuten kann, die Maria im Schnabel einen grünen Ölzwig überreicht. Der Ölzwig bedeutet nämlich Christus,

⁴⁵ Masen 1681 (Anm. 15), S. 610, Nr. 2; S. 631, Nr. VI; S. 632, Nr. VIII.

den Maria zur Welt gebracht hat. Auch das Fresko trägt diesen Sinn, der noch durch das Motto aus dem *Salve Regina* («Mater misericordiae») und den Verweis auf die *Immaculata*-Ikonographie vertieft wird. Es scheint so, daß der *Immaculata*-Typ den Sinn durch den *pax*- und *victoria*-Gedanken noch erweitert.⁴⁶

All diese Transformationen hatten Bedeutungsveränderungen und Bildlösungen zur Folge, die mit Masens Theorie und Beispieltexten in Einklang stehen. Die Verfertigung des Programms war durch die genaue Kenntnis der Theorie, die praktische Handhabung des Beispielmaterials und die Berücksichtigung der Grenzen der emblematischen Praxis der Jesuiten möglich. Die individuell gestaltete, geschlossene Serie ist Ergebnis einer «sekundären Invention», die bei allen Modifizierungen und angesichts der Verwendung neuer Elemente die ursprüngliche Dimension des *Speculum imaginum* weitgehend bewahrt.

Zusammenfassung

Die Bedeutung der vorgestellten Freskenserie liegt vor allem darin, daß der Programmgestalter auf mehrere Deutungstraditionen kombinatorisch zurückgriff, die toposartig tradierten, konventionellen Bildmotive und Texte in souveräner Weise erneuerte, sie mit neuer Bedeutung versah, aufeinander bezog und in neue Zusammenhänge einrückte. Damit schuf er den Grund für die Entstehung eines repräsentativen Kunstwerkes, das Träger einer aktuellen und gleichzeitig allgemeingültigen Aussage war. Die bildlichen und literarischen Ausdrucksformen aus den verschiedenen Traditionsschichten bilden eine komplexe Bildsprache und sind innerhalb des Zyklus wie im Bezug auf ihre pragmatische Funktion eng miteinander verknüpft. Während das Programm inhaltlich entscheidend durch biblische beziehungsweise mittelalterliche Text- und Bildelemente bestimmt ist, wird in der strukturellen Konzeption ein typisch manieristischer Einfluß wirksam; und all dies erscheint in der Formensprache des Hochbarock.

Die Verherrlichung Mariens, ihre gnadenvermittelnde und vor jedem Übel schützende Funktion verknüpft sich in dem Zyklus eng mit dem Motiv des Kampfes gegen die Türken und des Sieges über sie. Damit gehört die Serie in die Reihe der bildkünstlerischen Repräsentationen des Türkenkampfes, weist aber zugleich auch darüber hinaus. Es ist kein Zufall, daß die Serie auf dem Gipfelpunkt der Siege über die Türken, im Jahre der Schlacht bei Senta entstand, des größten Sieges der kaiserlichen Heere in den Türkenkriegen des 16.–17. Jahrhun-

derts. Andererseits war Raab eine Schlüsselfestung im ungarischen Grenzburgensystem gegen die Türken. Seine Rückeroberung im Jahre 1598 war ein aufsehenerregender Erfolg der christlichen Heere. Das Thema des Kampfes gegen die Türken sowie Marias Rolle als Beschützerin gegen diese war im 16.–17. Jahrhundert im literarischen und künstlerischen Leben der Stadt stets präsent.⁴⁷ Es ist auch kein nebensächlicher Umstand, daß die Stadt im Ungarn des 17. Jahrhunderts ein bedeutendes Zentrum des katholischen geistigen Lebens, der barocken Literatur und bildenden Kunst war und daß das Jesuitenkolleg im religiösen und kulturellen Leben nicht nur der Stadt, sondern ganz Nordwestungarns eine wichtige Rolle spielte.

Das Thema des Türkenkampfes wurde zu Beginn der 1640er Jahre erstmals in der ungarischen Barockkunst gerade auf den Altären der Raaber Jesuitenkirche mit einzigartigem Reichtum besonders herausgestellt und, wie üblich, in Verbindung mit der Marienverehrung. Zur Zeit der Befreiungskriege bewahrten die Jesuiten sehr bewußt die bildkünstlerischen Traditionen des Kampfes gegen die Türken, und sie waren es, die diese Tradition mit Hilfe des bereits herausgebildeten Symbolsystems in der Periode nach der Türkenvertreibung und noch einige Zeit weitertrugen.⁴⁸ Die Raaber Prunkstiege entstand nach dem Abklingen der unmittelbaren Türkengefahr, jedoch in einer weiterhin für die gemeinsame künstlerische Repräsentation des Türkenkampfes und des Marienkultes empfänglichen Atmosphäre. Damit ist es größtenteils zu erklären, daß auf den etwa fünfzig Jahre früher entstandenen Altären der Kirche der Kampf gegen die Türken eine wichtige Rolle spielt, indes dieses Thema in der Freskenserie von Raab dem Lobpreis der Maria vom Siege untergeordnet ist. Die Bedeutung des Zyklus wird dadurch erhöht, daß das Fresko als die am meisten unterrepräsentierte Gattung unter den ungarischen Werken der bildenden Kunst gilt, die sich mit dem Kampf gegen die Türken beschäftigen.

Wenn wir zum Schluß nun noch einen Blick auf die fünfzehn Jahre später als die Raaber Serie ebenfalls mit einem Marienprogramm versehene Grazer Prunkstiege werfen, so fallen die Ähnlichkeiten und Unterschiede gleich ins Auge.⁴⁹ Identisch sind die Platzierung beider Serien innerhalb der Gebäude und die architektonische Konstruktion der Treppen. Beide waren vor allem als repräsentative Meditationsobjekte gedacht, deren Hauptfunktion die Vergegenwärtigung abstrakter Ideen mit Hilfe der emblematischen Ausdrucksweise und der visuellen Rhetorik der jesuitischen Meditationstradition war. In beiden erscheint die em-

⁴⁷ Galavics 1973 (Anm. 2).

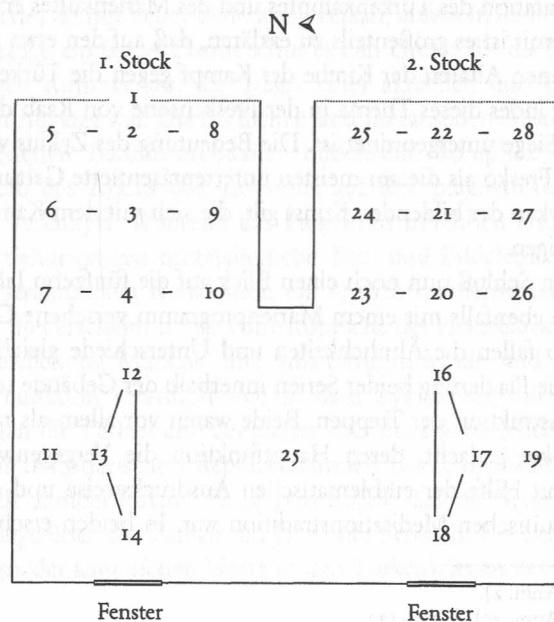
⁴⁸ Galavics 1986 (Anm. 10), S. 116–122.

⁴⁹ Vgl. Lesky 1970 (Anm. 6).

⁴⁶ Ebd., S. 866, Nr. 11; S. 640, Nr. XXI; S. 643, Nr. XXVI.

blematische Sprache als späte Äußerung der Hermeneutik der Renaissance und des Manierismus entsprechend des spezifisch jesuitischen Verständnisses der Ausdrucksform. Die Beobachtung von Grete Lesky, daß die Hauptleserichtung in Graz von oben nach unten weist, das letzte Emblem dagegen den Betrachter wieder nach oben lenkt, steht im Einklang mit den in Raab beobachteten parallelen Rezeptionslenkungen. Während aber in Raab die emblematischen und symbolischen Darstellungen bedeutende Ergänzungselemente zu den figürlichen Szenen liefern, spielen in Graz die fast ausschließlich aus gegenstandsbezogenen Symbolen geschaffenen Embleme die Hauptrolle. Als weiterer Unterschied sind in Graz die Bildinschriften kurz und kompakt gehalten, in Raab dagegen sind sie zumeist länger und erfüllen vielfältigere Funktionen. Nach Lesky gibt es in Graz neben den direkten Quellenübernahmen auch einige selbständige Kompositionen, wogegen in Raab die vermutete Quelle nur Anregungen gab, die vom Gestalter des Programms nach eigenen Vorstellungen abgewandelt und frei variiert wurden.

Anhang: Die Darstellungen der Prunkstiege von Raab
mit ihren Inschriften und den Quellen



| Nr. | Bildthemen und Inschriften | Die Quellen der Inschriften | Parallelstellen in Masens <i>Speculum</i> (1681) |
|-----|--|--|---|
| 1 | Ein Jesuitenprofessor stellt seinen Schüler unter den Schutz des Hl. Ignatius (Stuckbild) | – | – |
| 2 | Maria vom Siege «Vita dulcedo et spes nostra salve.» «Mors est malis vita bonis» | <i>Salve Regina</i> Doktrin der Kirche | S. 602, Nr. 23 |
| 3 | Immaculata conceptio «Mater misericordiae.» | <i>Salve Regina</i> | S. 866, Nr. 11, vgl. S. 640, Nr. XXI und S. 643, Nr. XXVI |
| 4 | Marienkronung «Salve Regina» | <i>Salve Regina</i> | S. 419, Nr. 6 |
| 5 | Vertreibung aus dem Paradies mit knien- den geistlichen Würdenträgern «Ad te clamamus exules filii Evae» «Hortus conclusus» | <i>Salve Regina</i> Hoheslied 4:12 | S. 584, Nr. 11, vgl. S. 583, Nr. 4. und S. 624, Nr. 2 |
| 6 | Josue läßt bei Gideon während des Kamp- fes gegen die Amoriter Sonne und Mond stillstehen «Electa ut sol pulchra ut luna terri- bilis ut castrorum acies ordinata» «Steteruntque sol et luna» | Hoheslied 6:3 Josue 10:13 | S. 583, Nr. 5 |
| 7 | Aula Dei – thronus Dei «Qui creavit me requievit in taber- naculo meo» | Jesus Sirach 24:12 | S. 631f., Nr. VII |
| 8 | Huldigung vor dem Lamm Gottes «Ad te suspiramus gementes, et flentes in hac lachrymarum valle» «Mons» | <i>Salve Regina</i> Apokalypse 14:1 | S. 628f., Nr. II, vgl. S. 587, Nr. 21, und S. 602, Nr. 20 |
| 9 | Arche Noahs auf dem Ararat «Ad eam non approximarunt in dilluvio [!] aquarum multarum» | Psalms 31:6 | S. 624, Nr. 3 |
| 10 | Jakobs Traum «Sponsa Dei electa esto nobis in via recta ad aeterna gaudia» | Kein genaues Zitat, mit beliebter Wen- dung aus dem Alten Testament | S. 616, Nr. 25, vgl. S. 615f., Nr. 23 |

| | | | |
|----|--|---|--|
| 11 | Schutzmantelmadonna mit Jesuiten «Sub tuum praesidium confugimus sancta Dei Genitrix.» | <i>Sub tuum refugium</i> | – |
| 12 | Dankopfer Noahs «Nuntia pacis.» | Paraphrase von Genesis 8 | S. 610, Nr. 2, und S. 631, Nr. VI, vgl. S. 632, Nr. VIII |
| 13 | Brennender Dornbusch «Ardet, non urit.» | Paraphrase von Exodus 3:2 | S. 616, Nr. 24 |
| 14 | Granatapfelbaum «Gratia plena» | Mehrere Quellen sind möglich, z.B. <i>Ave Maria</i> | S. 585f., Nr. 16 |
| 15 | – «Maria mater gratiae Ignem, famemque prohibe Hostes cum peste contere, nos mortis horam suscipe.» | Variante der Anti- phon <i>Regina Coeli</i> | – |
| 16 | Jakobs Kampf mit dem Engel «De qua natus est Jesus.» | Matthäus 1:16 | S. 597, Nr. 2, und S. 584, Nr. 9, vgl. S. 632, Nr. VIII |
| 17 | Lilie unter Dornen «Semper virgo» | Doktrin der Kirche | S. 600f., Nr. 15 und 16, vgl. S. 602f., Nr. XXIV |
| 18 | Zedernbaum «Quo humilior eo celsior» | Paraphrase von Jakobusbrief 1:9 | S. 583, Nr. 6, und S. 602, Nr. 20 |
| 19 | Schmerzensmann mit dem Kreuz und mit Jesuiten unter seinem Schutzmantel «Salvum fac populum tuum Domine, et benedic haereditati tua» «Haec est victoria vestra» «Omnia ad maiorem Dei gloriam» | <i>Te Deum</i> 1 Johannes 5:4 Wahlspruch der Gesellschaft Jesu | – |
| 20 | Huldigung der vier Erdteile vor Maria «O pia! O clemens! O dulcis! Virgo! Maria» | <i>Salve Regina</i> | S. 645, Nr. XXVIII, vgl. S. 203–207 |

| | | | |
|----|--|--|---|
| 21 | Navis institoris «Et Jesum benedictum fructum ventris tui Nobis post hoc exilium ostende» «Facta instar navis institoris de longe portantis [!] panem. Proverb. XXXI.» ⁵⁰ | <i>Salve Regina</i> Sprüche 31:14 | S. 587, Nr. 22, vgl. S. 639f., Nr. XX |
| 22 | Fürbitte Mariä bei Jesus für die Erde «Eia ergo advocata nostra illos tuos misericordes oculos ad nos con- verte.» | <i>Salve Regina</i> | S. 629f., Nr. IV |
| 23 | Dauids Turm mit Fahnen und Schildern «Refugium peccatorum» | Lauretanische Litanei | S. 646f., Nr. XXX, vgl. S. 598, Nr. 5, und S. 603, Nr. 26 |
| 24 | Der Schaubrottisch «Esurientes implevit bonis» | Mehrere Quellen sind möglich, z.B. Psalm 106:9 oder <i>Magnificat</i> | S. 614f., Nr. 19 |
| 25 | Siebenarmiger Goldleuchter «Profer lumen caecis.» | <i>Ave maris stella</i> | S. 611, Nr. 4 |
| 26 | Stadt mit Mauer umgeben (Ansicht der befestigten Stadt Raab?) «Urbs fortitudinis nostrae Sion.» | Isaias 26:1 | S. 583, Nr. 7, und S. 633, Nr. X |
| 27 | Bundeslade «Sancta sanctorum» | Leviticus 7:1 | S. 610, Nr. 1, und S. 624, Nr. 1, vgl. S. 583, Nr. 3, S. 630, Nr. V |
| 28 | Schiffe, die auf einen Leuchtturm zusteu- ern «Iter para tutum» | <i>Ave maris stella</i> | S. 601, Nr. 17 |

⁵⁰ Das Chronostichon im Bibelzitat ergibt das Jahr 1697.